

УДК 821.161.1-14 + 130.2:8

А. Н. Тихомирова

## МАНИФЕСТАЦИЯ «НОЧНОГО» СОЗНАНИЯ В ПРЕДРОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ С. БОБРОВА

Рождение феномена «ночной поэзии» связано с переходом литературы от «традиционалистского типа» художественного сознания к сознанию «индивидуально-творческому» (терминология А. В. Михайлова). Дебютным «ночным» произведением в европейской литературе явилась поэма англичанина Эдварда Юнга «Жалоба, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии». Именно в ней ночь впервые выступает тем фактором, который активизирует иррациональный компонент психики человека и порождает особое состояние сознания («ночное» сознание), ставшее впоследствии организующим началом большой текстовой структуры, или сверттекстового единства «ночной» поэзии, что навсегда вписало имя Юнга в историю мировой литературы.

Наряду с традиционно выделяемыми типами сверттекстов — «городским» и «именным (персональным)» [Меднис, с. 6], в литературе можно обнаружить и другие разновидности сверттекстовых единств. В качестве подобного образования может быть рассмотрена и «ночная» поэзия, которая выступает как открытая система взаимосвязанных текстов (со своим тематическим центром и своей периферией), формирующаяся в границах парадигмы «ночного» сознания, обеспечивающего целостность данной системы через общность текстопорождающей ситуации, типологическое сходство эстетических модусов художественности (авторской идейно-эмоциональной оценки).

Как уже было отмечено, сверттекст отечественной «ночной» поэзии начинает формироваться только в конце XVIII в., когда художниками обнаруживаются новые принципы изображения внутреннего мира человека, уже нашедшие воплощение в поэме Юнга. Первым русским поэтом, показавшим, что ситуация, инициирующая ночное размышление, может отзываться различными (как поло-

жительными, так и отрицательными) коннотациями, а следовательно, разными могут быть и установки воспринимающего ее сознания, стал М. Н. Муравьев, чьи стихотворения «Ночь» (1776, 1785) и «Неизвестность жизни» (1775, 1802), отражают жизнь «ночного» сознания, но прямо противоположны по типу доминирующей художественной модальности.

Значительный вклад в развитие русского свертхтекста «ночной поэзии» на рубеже XVIII—XIX вв. был произведен С. С. Бобровым. На тот факт, что в творчестве Боброва достаточно стихотворений, связанных с темой ночи, обращали внимание многие исследователи. Перечисляя «ночные» произведения в творчестве поэта («Ночь», «Прогулка в сумерках», «Полночь» и др.), Л. О. Зайонц объединяет их в цикл на том основании, что все они в той или иной степени являются переосмыслением поэмы Э. Юнга «Жалоба, или Ночные мысли о жизни, смерти и бессмертии» (1742—1745). «Поэма Юнга, — считает исследователь, — становится для Боброва средоточием мотивов, которые, переходя в его лирику, дают систему разнообразных и оригинальных образов» [Зайонц, с. 80]. На наш взгляд, все «ночные» стихотворения Боброва целесообразно рассматривать как единый текст, целостность которого будет определяться не только внешними чертами (мотивами и образами, взятыми у Юнга), но еще и «общим способом создания образа миропереживания» [Ермоленко, с. 75].

По всей вероятности, в данном случае мы имеем дело с тем, что Л. Я. Гинзбург называет «циклизацией темы». Как известно, при переходе от нормативной эстетики классицизма к поэтике художественной модальности тема обрела не свойственные ей ранее функции: если раньше «тема принадлежала не данному поэту, то есть человеку, но данному роду произведений и в пределах этого рода трактовалась сходно разными поэтами, то есть разными людьми», то теперь, «освобожденная от своего служебного положения по отношению к жанру, она обогащается иллюзией личного переживания поэта» [Гинзбург, с. 220]. Иными словами, в новую художественную эпоху тема дала автору простор для выражения собственных чувств, и через ее решение начала проявляться его творческая индивидуальность. Так, у предшественников Боброва ночные раз-

мышления были еще во многом обусловлены подражанием Юнга и в них, как правило, преобладали установки дидактического плана (о бренности земной жизни, о власти времени над человеком, о равенстве всех за гробовой чертой и т. д.). Бобров же, взяв у Юнга определенные мотивы, созвучные своему внутреннему состоянию, предложил, насколько это было вообще возможно в конце XVIII в., их собственную оригинальную разработку. Например, в стихах Боброва, как и в поэме Юнга, важное место занимают астральные картины, но если для Юнга, по словам Л. О. Зайонц, «внешний пейзаж... становится метафорой его внутреннего состояния», т. е. «“внутреннее” является содержанием, а “внешнее” — обозначением», то «Бобров использует тот же язык, но... меняет полюса смысла: внутреннее он переносит вовне, энергию души — на “машину многозвездную”» [Зайонц, с. 85].

Интерес к теме космоса у Боброва был в значительной степени обусловлен влиянием научной поэзии Ломоносова, «страстным поклонником» которого, по замечанию Ю. М. Лотмана, он являлся [Лотман, с. 53], однако в отличие от классициста Ломоносова, в чьих стихах космос исполнен гармонии и величия, предромантик Бобров сосредоточивает свое внимание на мрачных и зловещих его сторонах. С его стихами в русский свертхтекст «ночной» поэзии вошли незнакомые ранее отечественной литературе мотивы вселенской катастрофы и трагизма бытия:

Ах! Скроет, — скроет тьма прекрасное светило  
В те самые часы, когда б с небес оно  
Еще в мир страждущий сиянье ниспустило! —  
Ужель и всем мирам погибнуть суждено?.. [Бобров, с. 279];

Миры горящи покатались  
В гармоньи новой по зыбям;  
Тут их влиянья ощутились;  
Тут горы, высясь к облакам,  
И одночасные пылины,  
Носимые в лучах дневных,  
С одной внезапностью судьбины,  
Дрогнувши, исчезают вмиг.  
<...>

Так шар в украине с тьмою ноши,  
Топленой меди сыпля свет,  
Выходит из-за дальней роши  
И, мнится, холм и дол сожжет;  
Но дальних гор он не касаясь,  
Летит, шумит, шипит в зыбях,  
В дожде огнистом рассыпаясь,  
Вдруг с треском гибнет в облаках [Бобров, с. 76, 78]

Эти трагические и апокалиптические мотивы в стихах Боброва (цитировались соответственно: «Прогулка в сумерки», 1785; «Ночь», между 1801—1804) практически все исследователи связывают с моментом вступления поэта в кружок Новикова — Кутузова и усвоением им новой для себя масонской философии. Момент вступления Боброва в литературу пришелся на период так называемого мистического масонства, представлявшего своего рода смесь христианских представлений с теософской мистикой, дополняемую наивной верой его адептов в постижение конечных тайн Вселенной и магическое подчинение сил природы человеку. Масонство, сыгравшее заметную роль в духовной жизни России XVIII в., определенным образом повлияло и на развитие литературы. Г. А. Флоровский, например, связывает с ним не только появление сентиментализма, но и романтизма, прораставшего, по мнению философа, «от тех же магических корней» [Флоровский, с. 119]. «Натурфилософия, — пишет он, — не была случайным только эпизодом... в масонском мировоззрении, — это была одна из основных его тем... пробуждение религиозно-космического чувства — “натура есть дом Божий, где живет сам Бог”» [Там же]. Масонским пантеизмом, на наш взгляд, во многом объясняется тот факт, что в русской поэзии первые развернутые картины ночи были созданы именно художниками-масонами — Херасковым, Бобровым, Каменевым. Но если у Хераскова через ночные картины преимущественно утверждалась общая для всех людей идея существования Бога, то для Боброва подобные картины становятся своеобразным способом выражения собственного мироощущения.

Безусловно, масонский опыт не мог не найти отражение в художественной философии Боброва и, говоря о творчестве поэта, невоз-

можно игнорировать его полностью, тем не менее в целом поэзия этого автора не имела специфической масонской окраски и подчинялась общим тенденциям литературного развития. «Теоретической базой предромантизма, — пишет современный исследователь, — были новые тенденции в философии. Эстетический трактат Э. Бёрка “Философское исследование происхождения наших идей о Возвышенном и Прекрасном” (1756) имел большое значение для развития эстетики и выявления ее основных категорий. Э. Бёрк осознанно постарался разделить эстетику и этику. <...> Он устанавливает приоритет эмоциональной реакции на действительность над ее разумным постижением. <...> Э. Бёрк рассуждает о том, что ужасные, таинственные и отталкивающие картины могут потрясать воображение... даже в том случае, если в них нет ни Истины, ни Добра, ни Красоты. Одним из главных средств воздействия на читателя он считает страх... причем особенно страх перед чем-либо воображаемым и рационально необъяснимым» [Терпугова, с. 120—121].

Во многом опираясь на концепцию Э. Бёрка, А. Н. Пашкуров выводит собственную теорию «многофазного движения от нового понимания мира в целом, через освоение новых систем тематических образов и моделей жанров — к индивидуальному восприятию мира» в русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. По его мнению, совершающийся переход «от Возвышенного Прекрасного... к Ужасному Возвышенному... и далее: к феноменальному “сплаву”... Возвышенного Прекрасного с Трагическим» обнаруживает себя в художественном тексте тем, что переосмысливается понятие бесконечности («добрая Бесконечность» — стержневая «в сентименталистском понимании возвышенного вариация архетипической модели бесконечности, в связи с начавшимся «расхождением этического и эстетического идеала», сменяется «злой Бесконечностью»), «поэтика Тишины трансформируется в поэтику Бездны», «определяется новая доминанта в самом Возвышенном — «поэтика Страха», — значительно усиливая поэтику и Хаоса, и преодоления его в поисках новой Гармонии», «архетип Меланхолии... преобразуется уже в иной — Скорби» [Пашкуров, с. 22, 29, 31].

Отмеченные процессы незамедлительно дают о себе знать в формирующемся «ночном» свертхтексте. «Ночная поэзия» на рубеже

XVIII—XIX вв. обретает новые черты: в ней начинают отчетливо звучать кладбищенские мотивы, а тема «всемогущества власти Смерти и катаклизмов Бытия» становится основной [Пашкуров, с. 29].

Как известно, в новой художественной парадигме, названной В. И. Тюпой «парадигмой креативизма» [см.: Теория литературы, с. 96], произошла трансформация классического понимания реальности. Реальность для художника переставала исчерпываться сферой только чувственного восприятия и, освобожденная от бытийных характеристик, представлялась уже немислимой без работы воображения. Пытаясь донести до читателя то, что скрыто от глаз, но, тем не менее, существует и в определенные моменты становится доступно сознанию, художник творил собственный мир, весьма непохожий на настоящий. С этой созданной воображением новой реальностью мы и имеем дело в «ночной» поэзии Боброва. Источником вдохновения для поэта становится таинственная сторона ночи, приоткрывающая человеку доступ в мир жутковатых видений и колдовских грез. Поэтому уже первые строки большинства его «ночных» стихотворений, в частности стихотворение «Ночь» (между 1801—1804), создают тревожную и в то же время торжественную атмосферу, настраивая читателя на ряд определенных ожиданий:

Звучит на башне медь; — час ночи;  
Во мраке стонет томный глас.  
Все спят, — прядут лишь парки тощи,  
Ах! — гроба ночь покрыла нас. —  
Все тихо вокруг; лишь меж собою  
Толпящись тени, мнится мне,  
Как тихи ветры над водою,  
В туманной шепчут тишине [Бобров, с. 73].

Впервые в русской поэзии ночь предстала временем, не подчиняющимся логическому постижению, расширяющим горизонты видения далеко за пределы подлинного пространства и приобщающим человека к инобытию. Если днем «сила суждения подводит вещи под правила рассудка» [Лосев, с. 147] и связь между жизнью отдельного человека и жизнью Вселенной неощутима, то ночью воспринимаящему сознанию поэта открывается всеединство мира —

и полет его воображения не знает преград. С его помощью он может проникать за завесу времени, переноситься в другие миры и эпохи, созерцать неземные пейзажи, видеть и слышать то, что больше никому не доступно. Но по ту сторону ночи особенно ощутимой становится и изнанка всяческой жизни, «крайнее, предельное выражение ночи» — смерть [см.: Трубецкой, с. 137]. Ср. в стихотворении С. Боброва «Полночь» (1804): «О ночь! — лишь погрузишь в пучину мрака твердь, / Трепещет грудь моя, — в тебе мечтаю смерть... <...> Одр спящего и гроб бездушный — все одно; / Сон зрится смертию, — смерть сном, и все равно» [Бобров, с. 280]. Поэтому мрачное и величественное сливаются в сознании автора воедино, и он испытывает одновременно панический ужас и неопишуемый восторг. Чтобы передать это необычное состояние, Бобров, по мнению современного исследователя, «использует в своих “ночных” стихах казавшиеся современникам архаическими стилистические приемы витийственной поэтики» [Ложкова, с. 36].

Переживание ночи как времени, потрясающего душу, проецируется поэтом на внутреннее пространство его произведений: они наполняются атрибутами потустороннего мира (*кровавая луна, гроб пространный, вранов... сонмы гладны, полк бледных теней*) и звуками (*стонут птицы роковые, петел восклицает, подобно роковой трубе, колокола смертный стон*), «населяются» бесчисленными фантастическими существами — призраками, духами, тенями, грозными ангелами смерти и т. д. Но, несмотря на всю необузданность своей фантазии, Бобров еще целиком принадлежит рациональному XVIII в.: все используемые им приемы в результате оказываются необходимы ему только для того, чтобы заставить читателя испытать страх, активизировать его воображение и, вызвав должный эмоциональный резонанс, подсказать путь спасения: «Восстань! — возжги елей и созерцай чертог, / Где ждет тебя жених — твой Судия, твой Бог! <...> Ступай! — учись! — гроза прешла, — луна багреет...» [Бобров, с. 281]. Поэтому практически все «ночные» стихотворения Боброва обыкновенно заканчиваются подобной сентенцией.

Тем не менее во многих своих начинаниях Бобров оказался пионером, определившим пути дальнейшего развития русского

сверхтекста «ночной» поэзии. Так, на наш взгляд, в его стихотворных опытах впервые в отечественной литературе оказался зафиксирован определенный тип постижения и отражения мира, связанный с переходом сознания в особое — ночное — состояние. «С психологической точки зрения, — пишет о подобном состоянии В. М. Жирмунский, — здесь проявлялось необычайно острое мистическое ощущение — чувство хаоса, который мерцает сквозь тонкий покров сознания и готов прорвать его каждую минуту и затопить собой сознательную жизнь, еще такую тонкую и неокрепшую» [Жирмунский, с. 45]. Для передачи этого состояния в художественном арсенале человека XVIII в. было еще не так много средств, однако важно то, что его своеобразие уже осознавалось автором и воплощалось в форме грез, фантазии, сна и т. п. Поскольку переход сознания в иное состояние у Боброва был вызван переживанием ночи как времени инобытия, во многом обусловленным масонской философией, то форму, в которой определяет себя «ночное» сознание в его произведениях, следовало бы назвать мистическо й.

Таким образом, на наш взгляд, значительным вкладом Боброва в русский сверхтекст «ночной» поэзии явилось то, что именно в его стихотворных опытах (в отличие от опытов предшественников) уже не только было обозначено наличие «ночного» сознания как некой обладающей существенным своеобразием области духовной жизни, но и зафиксирована особая мистическая форма его существования.

---

*Бобров С. С.* Рассвет полночи. Херсонида : в 2 т. Т. 1. М., 2008.

*Гинзбург Л. Я.* О старом и новом. Л., 1982.

*Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург, 1996.

*Жирмунский В. М.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1996.

*Зайонц Л. О.* Юнг в поэтическом мире С. Боброва // Уч. зап. Тартус. гос. ун-та. Вып. 645. Тарту, 1985. С. 71—85.

*Ложкова Т. А.* «Ночная» лирика М. Ю. Лермонтова: традиции и новаторство // Лермонтовские чтения : материалы зонал. науч. конф. Екатеринбург, 1999. С. 33—41.



*Лосев А. Ф.* Классицизм : конспект лекций по эстетике Нового времени // Лит. учеба. 1990. № 4. С. 139—150.

*Лотман Ю. М.* Русская поэзия начала XIX века // Поэты начала XIX века. Л., 1961. С. 5—112.

*Меднис Н. Е.* Сверхтексты в русской литературе. Новосибирск, 2003.

*Пашкуров А. Н.* Жанрово-тематические модификации поэзии русского сентиментализма и предромантизма в свете категории Возвышенного : автореф. дис. ... докт. филол. наук. Казань, 2005.

Теория литературы : учеб. пособие для студентов филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / под ред. Н. Д. Тмарченко. М., 2004.

*Терпугова Т. Г.* Ценности культуры Просвещения в английском романе XVII—XVIII веков. Челябинск, 2005.

*Трубецкой Е. Н.* Смысл жизни. М., 1994.

*Флоровский Г. А.* Пути русского богословия. Париж, 1983.

УДК 821.161.1.07 + 801.73

Р. А. Шаяхметов

## О СМЫСЛЕ ДУАЛЬНОЙ ОППОЗИЦИИ «ОНЕГИН — ЛЕНСКИЙ» В РОМАНЕ В СТИХАХ А. С. ПУШКИНА

По плану Пушкина песнь вторая «Евгения Онегина» могла называться «Поэт». Задуманная линия сюжета скорее всего продолжала замысел первой песни, сочиненной Пушкиным одним порывом (из его письма А. И. Тургеневу от 1 декабря 1823 г.: «...на досуге пишу новую поэму, “Евгений Онегин”, где захлебываюсь желчью. Две песни уже готовы» [Пушкин, 1979, т. 10, с. 62]). Возможно, «Поэт» представлял публике взгляд Пушкина на осмеянный им «карамзинский» стиль (русский сентиментализм), соответствующий ему типаж стихотворца и типичные стихотворения. Онегин, который «не мог... ямба от хорея, как мы ни бились, отличить», являлся полной противоположностью «Поэту».